

0- 779262

На правах рукописи



ЕМЕЛЬЯНОВА Марина Александровна

**СЕМИОТИКА ИСКУССТВА В ЗЕРКАЛЕ ФРАНЦУЗСКОГО
ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМА: БАРТ И БОДРИЙЯР**

Специальность 09.00.13 – религиоведение, философская антропология,
философия культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Белгород
2009

Работа выполнена на кафедре философии
ГОУ ВПО «Курский государственный университет»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Дьяков Александр Владимирович

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Соколов Борис Георгиевич
кандидат философских наук
Манохин Дмитрий Константинович

Ведущая организация ГОУ ВПО «Тульский
государственный педагогический
университет имени Л.Н. Толстого»

Защита состоится 30 октября 2009 г. в 14.00 часов на заседании
диссертационного совета по защите докторских и кандидатских диссертаций
Д 212.015.05 по философским наукам при Белгородском государственном
университете по адресу: 308000, г. Белгород, ул. Преображенская, 78.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Белгородского
государственного университета (308015, г. Белгород, ул. Победы, 85).

Автореферат разослан « 28 » сентября 2009 г.

Автореферат размещен на сайте: <http://bsu.edu.ru>

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000642578

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук, доцент

Т.И. Липич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В XX веке философия обратилась к достижениям гуманитарных наук, находя в них методологическую и теоретическую опору. Постсоссюровская лингвистика в определённом смысле стала представляться образцом гуманитаристики. Процедурные подходы семиотики, применяемые в сфере философии, позволили последней выйти на качественно новый уровень, создав новую концепцию критики. Такая критика, будучи плодом пересечения таких разнородных течений, как марксизм, фрейдизм, феноменология, герменевтика и структурализм, стала своего рода плавильным тиглем, из которого вышли многие замечательные направления современной западной философии. По выражению Ю. Кристевой, производство критических текстов стало критическим производством текстов, так что философский жест смог предстать в то же время как жест художественный. В этом свете чрезвычайно важным оказывается обращение к семиотическим стратегиям искусства, выработанным в рамках французской философии второй половины XX века.

Обращение к обозначенной проблематике для отечественной философской традиции более чем своевременно. Процесс первоначального знакомства отечественной науки с идеями философии постструктурализма на данный момент можно считать завершённым. Теперь российская философия обращается к углубленному изучению конкретики этой традиции и творческому применению её наиболее продуктивных идей. Поднимаемые представителями этого направления вопросы в западной философии актуальны для всей гуманитаристики XX века. Это проблемы экзистенциально-эстетических основ человеческого бытия, существования человека в культурно-знаковой среде, свободы и принуждения, власти и ее скрытых механизмов, эстетического поиска и т.д. Ролан Барт и Жан Бодрийяр принадлежат к числу виднейших представителей французской философии последнего столетия. В их творчестве проблематика этой национальной философской традиции приобретает общеполитическое значение и актуальность для современной российской гуманитарной науки. Их основные концепты существуют в плодотворном диалоге с категориями философской антропологии, философии культуры, социальной философии.

Обращение к семиотике искусства Р. Барта и Ж. Бодрийяра не только обеспечивает понимание этого сравнительно мало изученного в российской научной мысли исследовательского направления, но и открывает принципиально новую для отечественной философии проблемную область на границе философии культуры и философской антропологии. Эта область, помимо семиотики искусства, включает в себя критический анализ семиотических систем, критику идеологических механизмов властного дискурса, эпистемологию знаковых семиотических систем.

Актуальность заявленной в диссертационном исследовании проблемы связана и с внутрифилософскими инновациями конца XX – начала XXI вв.

Сомнения в монополии сциентизма на «единственно верное» философствование закономерно привели к развитию философских исследований роли знаковых и эстетических феноменов в человеческом существовании, критике традиционных представлений о культурно-знаковых комплексах и анализу идеологической составляющей внешне «незаинтересованных», по выражению И. Канта, феноменов в рамках направления, со времен Ф. Ницше получившего наименование «философии подозрения». Настоящая работа как раз и лежит в русле таких исследований.

Степень научной разработанности проблемы можно однозначно оценить как недостаточную.

Западная литература, посвященная различным аспектам философии постструктурализма, чрезвычайно обширна. Среди работ, посвященных исследованию творчества Р. Барта, следует отметить труды Л.-Ж. Кальве, Г. Оллена, Э. Брауна, Л.-Ж. Кальве, Б. Коммена, Дж. Куллера, Д. Найта, П. Мориса, Д. Миллера, Ф. Тодди. Философия Ж. Бодрийяра нашла отражение в многочисленных работах Д. Келнера, М. Саруп, П. Хегарти А. Лаверс, М. Джейн, У. Мерина, Х. Бертенса, Г. Геноско, Ч. Левина, Д. Те, С. Лотринже, С. Зонтаг, А. Минка, Б. Кершо и др. Кроме того, для нашего исследования большую значимость имеют исследования по культуре постмодернизма, теоретическим осмыслением которой явился постструктурализм. Прежде всего, это работы таких авторов, как К. Белс, Д. Кэрролл, Дж. Фекет, И. Курцвейль, Р. Харланд, В. Лейч, М. Саруп, Л. Свендсен и др.

Среди трудов российских исследователей, обращавшихся к творчеству Р. Барта и Ж. Бодрийяра, необходимо выделить работы Г.К. Косикова, С.Н. Зенкина, Б.В. Маркова, А.В. Дьякова, Н.С. Автономовой, А.А. Грицанова, Н.Л. Кадук, Е.А. Самарской, Ж.Ф. Коновалова и Е.М. Милетинского. Большой интерес для исследования стратегии и семиотики искусства во французской философии XX в. представляют работы В.М. Диановой, Н.Б. Маньковской, М.С. Кагана, И.П. Ильина, Е.Г. Соколова, Б.Г. Соколова и др.

И, наконец, большим подспорьем для нас оказались работы по теории искусства и философии культуры В. Беньямина, В.П. Бранского, П. Козловски, Е.П. Крупника, Ю.О. Папушиной, а также труды по семиотике А.А. Ветрова, Ю.Д. Апресяна, Г.А. Тульчинского, Э.А. Тайсиной, А.Н. Портнова и др.

Однако, при отсутствии специализированных работ, посвященных семиотике искусства в творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра, основной **источниковой базой** для нас остаются первоисточники французских мыслителей.

Цели и задачи исследования. Основной целью диссертационного исследования является комплексный анализ семиотики искусства в творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра, учитывающий специфику генезиса и эволюции взглядов двух мыслителей.

Цель исследования раскрывается постановкой и решением следующих **задач** диссертационной работы:

- определить место семиотики искусства в творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра в контексте проблемного поля традиции, определяемой как «философия подозрения»;

- реконструировать и критически проанализировать концептуализацию семиотических комплексов в философии Р. Барта и Ж. Бодрийяра;

- провести комплексный анализ ключевых идей Р. Барта и Ж. Бодрийяра применительно к семиотике и стратегии современного искусства;

- проследить динамику идейного развития и преемственности основных концептов, определяющих критический анализ идеологических знаковых систем в творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра;

- раскрыть специфику функционирования идеологических знаковых систем в современном искусстве;

- оценить вклад семиотической стратегии исследования знаковых систем Р. Барта и Ж. Бодрийяра в развитие философского знания;

- показать применимость семиотической стратегии Р. Барта и Ж. Бодрийяра для современного этапа философского анализа.

Методология и источники исследования. Обобщение и критический анализ накопленного фактического и теоретического материала ориентировались на такие регулятивные принципы построения научного исследования, как историзм и системность, объективность рассмотрения проблемы. Основным методом исследования выступал метод реконструкционного анализа источников, нацеленный как на воссоздание целостной картины критики идеологических знаковых систем в философском творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра, так и на реконструкцию ключевых концептов и проблемного поля семиотики искусства в целом. Также использовались следующие методы:

- общенаучные принципы и подходы – системный (исследование генезиса и эволюции семиотики искусства в творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра в контексте «философии подозрения», целостное рассмотрение исследовательских и критических процедур и др.), структурно-функциональный (анализ отдельных концептов Р. Барта и Ж. Бодрийяра и их роли в семиотическом исследовании идеологических знаковых систем), компаративистский (выявление различий и сходств в концепциях двух мыслителей, сравнительный анализ их теоретических конструкций и конструкций других мыслителей второй половины XX в., обращавшихся к сходной проблематике и др.);

- методы собственно философского анализа – понятийный анализ, проблемный подход (выявление способа проблематизации и теоретического вклада Р. Барта и Ж. Бодрийяра в развитие философского знания в целом);

- общелогические методы и приемы исследования – анализ и синтез, аналогия, обобщение, мысленное моделирование (использование этих методов обеспечило необходимую степень детализации рассмотрения).

Теоретическими источниками исследования являются:

- работы по истории, теории и методологии западной философии XX века (К. Ясперс, Э.А. Тайсина, Г.А. Тульчинский, Н.С. Автономова, В.П. Визгин, Г.К. Косиков, С.Н. Зенкин, И.П. Ильин и др.);
- работы по истории, теории и философии культуры (Л. Свендсен, М. Маклюен, У. Эко, В.П. Бранский, Я. Мукаржовский, В.В. Кандинский, Е.П. Крупник, Ю.О. Папушина и др.);
- монографические работы представителей постструктурализма;
- исследовательская литература, посвященная Р. Барту и Ж. Бодрийяру.

Научная новизна диссертационной работы обусловлена тем, что она является первым комплексным исследованием семиотики искусства в философии Р. Барта и Ж. Бодрийяра. В работе проанализирован, систематизирован и дополнен имеющийся опыт исследования философского творчества указанных авторов, применительно к критическому анализу идеологических знаковых систем в искусстве как новой, малоизвестной отечественным исследователям проблемной области. По причине малой изученности обозначенной проблематики ряд выводов диссертационной работы представляет научную ценность для исследований в области философии культуры и философской антропологии.

Научная новизна исследования раскрывается в его **результатах**:

- уточнено понятие семиотики искусства как направления философской критики в рамках «философии подозрения»;
- обоснован тезис о преемственности теоретических подходов и исследовательских процедур в творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра;
- осуществлен системный анализ ключевых идей Р. Барта и Ж. Бодрийяра, определены и уточнены основные понятия семиотики искусства;
- предпринята реконструкция концептуального аппарата и процедурного подхода в исследовательской стратегии Р. Барта и Ж. Бодрийяра;
- произведена контекстуализация семиотики искусства Р. Барта и Ж. Бодрийяра в пространстве философии XX века;
- определен вклад Р. Барта и Ж. Бодрийяра в развитие философского знания об идеологических знаковых комплексах;
- намечена программа исследований в области семиотики искусства с опорой на концептуальный подход Р. Барта и Ж. Бодрийяра.

Полученные результаты позволяют сформулировать следующие **основные положения, выносимые на защиту**:

1. Ситуирование анализа семиотических систем, предпринятого Р. Бартом и Ж. Бодрийяром в рамках традиции «философии подозрения» позволяет выявить структурное единство исследовательских подходов двух мыслителей. Анализ механизмов коннотации позволяет Р. Барту и Ж. Бодрийяру вскрывать идеологический характер знаковых систем, использующих натуралистическое прикрытие. Произведя пересмотр лингвистической гипотезы Ф. де Соссюра, оба мыслителя, выдвигают

утверждение о том, что создаваемые обществом культурные объекты одновременно и произвольны в качестве знаковых систем и обоснованы в качестве рациональных процессов, причем в творчестве Бодрийяра утверждается отрыв означающих от означаемых.

2. Творческое использование семиотического анализа идеологических знаковых систем позволяет Р. Барту и Ж. Бодрийяру подвергнуть критике 1) на семиотическом уровне – традиционную теорию значения, 2) на онтологическом уровне – метафизику видимости/сущности, 3) на идеологическом уровне – капиталистическую систему «экономии знака».

3. Выбранный подход позволяет проследить прямую преемственность в философском творчестве Ж. Бодрийяра основополагающих подходов и исследовательских процедур, предложенных Р. Бартом. К таковым следует отнести 1) положение об идеологическом характере всех культурно значимых знаковых комплексов; 2) представление о бинарной структуре идеологических знаковых комплексов; 3) отрицание «нулевой» степени значения, свободной от идеологической коннотации; 4) установка на преодоление теоретического схематизма в пользу ситуативной аналитической практики; 5) акцентирование критической направленности семиотической деятельности.

4. В философском творчестве Ж. Бодрийяра исследовательские и критические установки Р. Барта получают развитие в плане выработки стратегии подрыва идеологических знаковых систем посредством их ситуативного тактического разворачивания до логического завершения. Гиперкритицизм Ж. Бодрийяра можно рассматривать как существенно новую стадию критики идеологических знаковых систем, вырастающую из критической стратегии Р. Барта. Если Р. Барт утверждал невозможность подрыва идеологических знаковых систем, то Ж. Бодрийяр выдвинул программу подрыва таковых на основании их критического анализа.

5. Обращение к семиотическим комплексам искусства позволяет выявить практический характер критики семиотических систем и реконструировать её схему. Семиотические комплексы искусства представляют собой идеологические знаковые комплексы по преимуществу, чем обусловлено пристальное внимание к ним Р. Барта и Ж. Бодрийяра. Критический анализ коннотативных систем в искусстве и в моде как его популярном проявлении предстаёт общей матрицей критической функции семиологии в творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра.

6. Семиотический анализ знаковых систем искусства является отражением дискурсивных стратегий этих систем, что обеспечивает ему высокий аналитический и критический потенциал. Сознательная установка на сближение с дискурсами анализируемых знаковых идеологических систем дает Р. Барту и Ж. Бодрийяру возможность выявить не их «сущность», но структуру, на которую в дальнейшем направляется радикальная критика.

7. Критика семиотических систем искусства открывает возможность для нового типа художественного творчества, в котором развитие критики

семиотических систем становится критическим производством семиотических объектов.

Теоретическая и практическая значимость работы. Теоретическая значимость результатов исследования заключается в том, что в нем представлен комплексный анализ семиотики искусства в философском творчестве Р. Барта и Ж. Бодрийяра, определено ее своеобразие, влияние на развитие философии и значимость для эстетической практики. Теоретические выводы диссертации важны для углубленного понимания семиотики и стратегии искусства и могут найти применение в исследованиях по сходной проблематике, а также в работах философско-антропологической, социально-философской, философско-культурологической направленности. Материалы работы могут быть использованы в научно-педагогической практике при разработке лекционных курсов, спецкурсов, семинарских занятий и написании учебных пособий по философско-антропологическим, культурологическим и общеполитическим разделам.

Апробация диссертации. Основные выводы работы апробированы в трех публикациях, а также в выступлениях автора на ряде научных и научно-практических конференций, в частности: Всероссийской научной конференции «Проблематизация человеческого бытия в современном мире» (Курск, май 2008 г.).

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры философии Курского государственного университета 23 апреля 2009 года.

Структура диссертации. Работа включает введение, две главы, состоящие из семи параграфов, заключение и библиографию.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы, выявляется степень ее разработанности, указываются методологические основания, определяются цель и задачи исследования, оценивается новизна его результатов, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы, обосновывается выбранная структура работы, приводятся данные по апробации результатов проделанного исследования.

Глава I «Семиотика искусства Р. Барта» посвящена анализу семиотических систем, предпринятого им в рамках традиции «философии подозрения». Контекстуализация бартовской концепции значения в свете традиции семиотических исследований позволила раскрыть критический характер бартовского анализа идеологической функции знаковых комплексов, а также рассмотреть его критику применительно к семиотической системе искусства как области преимущественного обращения знаковых комплексов.

В первом параграфе первой главы «*Концепция значения Р. Барта (денотация и коннотация как продуктивные уровни "мифологии")*»

феномен денотации и коннотации рассматривается в динамике своего формирования, определяются предпосылки его возникновения.

Семиотический анализ возник как анализ вербального языка. Согласно традиционной лингвистике, знак – это всегда знак чего-то. Именно Барт обращает внимание на то, что человеческое общество нуждается в фиксации вторичных смыслов, а в структуре языка заложена возможность удовлетворения этой потребности. Наличие в художественном произведении денотации и коннотации объясняются либо внутренними противоречиями зрителя, либо противоречиями, являющимися следствием контакта художественного произведения с действительностью. Причина в том, что любой читатель/дешифровщик находится в ситуации своеобразного «диалога» по отношению к произведению: он обладает определенным культурным кругозором, системой культурных координат, в которые произведение включается как в свой контекст и в зависимости от контекста позволяет выявлять различные аспекты смысла. Позиция читателя по отношению к произведению всегда двойственна. Он должен уметь видеть действительность глазами произведения и в то же время видеть само произведение как объект, находящийся в окружении других аналогичных объектов, он видит его культурное окружение, исторический фон, видит то, чего зачастую не способен заметить само произведение, знает о нем то, чего оно само о себе не знает. Распознавание смыслов зависит от кругозора и чутья интерпретатора, то есть они зависимы от социокультурного контекста.

Отмечается, что коннотативные означаемые являются также сутью, «фрагментом идеологии», которые «натурализируются» благодаря коннотативным означаемым. Обозначив термин «тип письма», Барт проанализировал его как способ знакового, закрепления социокультурных представлений. По Барту, «письмо» – это «опредметившаяся» в языке идеологическая сетка, которую та или иная группа, класс, социальный институт и т. п. помещает между индивидом и действительностью, понуждая его думать в определенных категориях, оценивать лишь те аспекты действительности, которые эта сетка признает в качестве значимых. Все продукты социально-языковой практики, выработанные поколениями, классами, партиями, литературными направлениями, органами прессы и т.п. за все время существования общества, можно представить себе как огромный склад различных видов «письма», откуда индивид, вынужден заимствовать свой «язык», а вместе с ним и всю систему ценностно-смыслового отношения к действительности. Другими словами, индивид, благодаря «письму» овладевает миром культуры.

В произведениях искусства и через них любая культура проявляет себя наиболее ярко, а опыт общения с искусством открывает человеку дорогу в мир ценностей. Более того, суть искусства в процессе означения, то есть в соотношении означающего (языковой знаковой системы) и означаемого. Носителем этого процесса является знак. В искусстве изменяются детали: темы, стиль, композиция. Однако неизменным остается имя, т.е. существо предмета. Барт воспринимает культуру как универсальную систему

символов. Он говорит, что всякая используемая вещь имеет символическое значение и классификационное. Причем второе определяется социальным влиянием. Барт считает также, что произведения изобразительного искусства имеют множество означаемых, поэтому зритель может концентрировать внимание на одном, не обращая внимания на другие. Фотография же вообще не содержит никаких знаков. Она наделяется коннотациями в моменты рассматривания человеком.

Таким образом, ценностно-смысловой контекст художественного сознания непосредственно связан с метафорическим видением действительности. Оно заключается в особом переносе, возникающем в результате перевода означаемого посредством означающего из практического плана (денотации) в «мифический» план (коннотацию) с помощью эксплицитного или имплицитного сравнения. При объединении, точнее сопряжении, этих двух планов и происходит «самозарождение» художественной микромодели индивидуально-авторского видения мира.

Во втором параграфе первой главы *«Р. Барт об идеологической функции знаковых комплексов»* выявляются особенности восприятия семиотических систем. Показывается развитие и изменение бартовских взглядов.

Барт, описывая современные «мифы», определяет их как совокупность коннотативных означаемых, образующих латентный идеологический уровень дискурса. Р. Барт задаётся вопросом: что такое миф в наше время? Конечно, миф – это не любое высказывание, только в особых условиях речевое произведение может стать мифом. Миф – это коммуникативная система, сообщение, следовательно, миф не может быть вещью, конвентом или идеей, он представляет собой один из способов означивания, миф – это форма. Поскольку миф – это слово, то им может стать все, что достойно рассказа. Для определения мифа важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается. Барт говорит о том, что любую вещь можно вывести из ее замкнутого, безгласного существования и превратить в слово, готовое для восприятия обществом. Мифическое слово есть сообщение. Оно не обязательно должно быть устным: это может быть письмо или изображение, и письменная речь, а также фотография, кинематограф, репортаж. Это подтверждается примером: стрела, которую приносят в знак вызова, тоже есть сообщение.

В диссертации указывается, что Р. Барт обнаруживает в мифе сосюрговскую трёхэлементную систему: означающее, означаемое и знак. Однако особенностью этой системы является то, что миф создается из некоторой последовательности знаков, уже существующей до него. Соссюр утверждал, что семиология «шире» лингвистики. По Барту, дело обстоит совсем наоборот – семиология является частью лингвистики. Произведя пересмотр лингвистической гипотезы Ф. де Соссюра, мыслитель, выдвигает утверждение о том, что создаваемые обществом культурные объекты одновременно и произвольны в качестве знаковых систем и обоснованы в качестве рациональных процессов. Новаторство Барта заключается в том, что

он дал понятиям «денотация» и «коннотация» семиологическую трактовку, а именно: попытался рассмотреть идеологию как особое знаковое образование.

Изначально Барт считает, что в основе классического гуманизма находится Природа, она помещается в глубине истории. По его мнению, это и есть главный принцип мифа. В начале 1970-х гг. взгляды Барта кардинально меняются. Он заявляет, что семиология, изучающая миф, сама стала частью мифа. В ходе подобных размышлений он приходит к идее исследования интертекстуальности. Так на рубеже 1960-х – 1970-х гг. появляется деконструктивная теория анализа художественного произведения Барта. Своеобразный «текстовый анализ», он использовал до 1973 г. Как заметил сам Барт, на формирование его взглядов повлияли Ж. Деррида, Ю. Кристева, Ж. Лакан и М. Фуко. «S/Z» – можно назвать работой, означающей «третий» период творчества Барта. И если изначально Барт предполагал, что денотативный смысл является первичным, то здесь он приходит к выводу о том, что он на самом деле оказывается «последним из возможных коннотаций».

В итоге, знаковые комплексы всегда идеологичны. Коннотация помогает выявить отношение субъекта к предмету. А так как процесс восприятия всегда связан с индивидом, следовательно, не существует денотации, свободной от коннотативного влияния. Именно Барт связал идеология с феноменом коннотации, а также выделил ряд, уже упомянутых выше, черт идеологичности и дал им семиотическую трактовку

Таким образом, мы можем зафиксировать основные линии бартовской критики: разоблачение коннотативных механизмов создания «мифологий», демонстрация репрессивности мелкобуржуазных «мифологий», декларация необходимости борьбы против идеологий семиологическими средствами, и, наконец, требование обратить критический жест на саму критику. В следующем параграфе нашей работы мы рассмотрим практическое применение этих позиций к анализу искусства.

В *третьем параграфе первой главы «Искусство как мода и мода как искусство: критический анализ семиотических комплексов»* определяется статус моды в формировании знаково-символической системы искусства, проводится исследование характерных особенностей механизмов смыслообразования и специфики понимания языка изобразительного искусства на примере моды.

Барт застает искусство в тот момент, когда оно смешивается с модой, приобретая в капиталистическом обществе скоропреходящий и быстроизменяющийся характер. Поэтому бартовский анализ искусства тесно переплетён с анализом моды. В широком смысле мода (франц. *mode*, лат. *modus*) – мера, образ, способ предписания – непродолжительное господство определённого вкуса в окружающей жизни или культуре. В более узком смысле Модой называют смену форм и образов одежды, которая происходит в течение сравнительно коротких промежутков времени. Самое интересное то, что произведения художника или скульптора вовсе необязательно что-нибудь изображают. В орнаментальной росписи стен и посуды, в орнаменте

ковров, циновок, книжных переплетов, одежды очень часто нет даже намека на изображение чего-либо, а в то же время это - искусство художника. Все это пластика формы и пластика цвета. Всё это говорит языком искусства, вызывая чувственные ассоциации. А эмоции фиксируются описанием. Именно с такой позиции Барт и рассматривает Моду.

«Система Моды» – это одна из вершин «структурно-семиотического» периода в деятельности Барта. Предметом его исследования становится структурный анализ женской одежды, как она описывается в 1956-57 гг. в модных журналах. Анализ моды в узком смысле позволяет постичь смысл широкий, значимый для всех знаковых систем. «Система Моды» Р. Барта нацелена на «перевод» одежды в язык, поскольку одежда уже представляет собой систему знаков. Барт различает семиологию моды и социологию моды. Первая рассматривает «воображаемую» систему, распознает образы. Она функционирует как система знаков. Когда внешний мир и одежда «соприкасаются», черты одежды начинают отражать черты внешнего мира. Социология моды систематизирует типы поведения людей, отражая их социальное положение. В этой работе Барт делает попытку рассмотреть Моду как момент или аспект знакового организма культуры – мифа, который вовсе не исчезает в современных культурах, но, напротив, наиболее эффективно функционирует.

Барт сравнивает Моду и Литературу, обозначая их общее техническое средство – описание. Ведь именно благодаря описанию вещь превращается в язык. Сложная культурная система, о которой в «Системе Моды» ведет повествование Барт, реализуется как коллективный процесс; Барт не оставляет в ней привилегированного места для «автора». Центральным пунктом его постструктуралистских рассуждений выступает мысль о многоголосии текстов. Впервые о «многоголосии» говорит Бахтин. В основе эстетико-философской концепции которого лежит идея диалога, интерпретируемого им не только как форма общения отдельных личностей, но и как способ взаимодействия личности с объектами культуры и искусства, а также явлений культуры и различных культур в исторической перспективе.

Барт справедливо замечает, что знак Моды размещается на пересечении индивидуального замысла и коллективного образа. Мода характеризует человеческую личность. Мода предлагает мотив идентичности и мотив игры. Первый мотив встречается во всех произведениях массовой культуры. Второй умножает личности в одном человеке. Барт позволил увидеть структуру Моды и её роль в искусстве. Что касается искусства как моды, то мода – это эфемерное явление, подвергающееся частым изменениям. В целом, сегодня мода – бизнес, где немаловажную роль играет искусство продаж. В «Системе Моды» Барт говорит о том, что мода не существует вне слова. В первую очередь это происходит от того что, чтобы вещь покупалась, необходимо доказать покупателю, что она ему необходима.

Таким образом, благодаря рекламе появляется мода на искусство. При этом она является самостоятельным культурным объектом, обладающим своеобразной структурой. Отсюда следует, что мода становится искусством.

Такое двойственное положение Искусства входит в саму культуру, являясь необходимым элементом её функционирования.

Следовательно, мода, характеризующая индивидуальность человека, влияет на статус, что, в свою очередь, определяет место индивида в обществе. При этом формирование искусства происходит в рамках социального общества под воздействием актуальных в определенную эпоху устоев и норм. Вслед за сменой эпохальных идеологий происходят и изменения в культуре, то есть искусство можно рассматривать в качестве моды. Подобным образом происходит и обратный процесс: мода становится искусством. Культивируемая рекламой мода как искусство формируется благодаря объединению нашего восприятия действительности и способа выражения этого восприятия.

Проведенный в главе анализ позволяет сделать следующие выводы: прилагая свою теоретическую схему анализа знаковых систем к конкретному материалу, Барт обнаруживает действие коннотативных схем «мифологий» в мире моды и искусства, что позволяет ему имплицитно провести мысль об универсальном характере коннотации и отсутствии «нулевого уровня значения». Обращение к «поверхностным», «внешним» элементам знаковых систем позволяет Барту избежать метафизики сущности и диалектики формы/содержания. Таким образом, Барт всецело остается на критических позициях, открывая перспективу дальнейших исследований социальных знаковых систем.

Глава II «Стратегия искусства Ж. Бодрийяра» посвящена анализу работ Ж. Бодрийяра, выявлению специфики его семиотических средств, их функции в процессе смыслопорождения и понимания.

В первом параграфе второй главы *«Концепция вещи и функциональность в искусстве»* исследуется проблематика *«потребления»*, где особое место отводится классификации вещей и анализу рекламы.

В «Системе вещей» Бодрийяр рассматривает потребление как характерный феномен современности, в котором обязательно участвует каждый человек, порой даже этого не осознавая. В «Системе вещей» можно заметить влияние ранних бартовских работ. Можно провести некоторую параллель между «Системой моды» Барта и «Системой вещей» Бодрийяра. Но в отличие от Барта, Бодрийяр не ограничивается изучением дамских нарядов. Он анализирует также сферы политики и искусства, затрагивая всю культуру в целом.

Бодрийяр создает классификацию вещей, подразделяя их на четыре категории: 1) «функциональная система, или дискурс вещей»; 2) «нефункциональная система, или дискурс субъекта»; 3) «мета- и дисфункциональная система: гаджеты и роботы»; 4) «социоиделогическая система вещей и потребления». Все вышеперечисленные системы самостоятельны и соотносимы друг с другом.

В параграфе подчеркивается, что Бодрийяр подобно Барту, уделяет большое внимание анализу рекламы. Он считает рекламу миром чистой

коннотации. Реклама играет огромную роль в процессе потребления, при этом она является и дискурсом о вещи, и самой вещью, служащей предметом потребления в качестве предмета культуры. Философ сравнивает восприятие рекламы с «логикой Деда Мороза», то есть логикой вовлеченности в легенду. Это своеобразное алиби, в котором заключен парадокс: человек верит даже тогда, когда перестает верить. Бодрийяр рассматривает рекламу несколько с другого ракурса, нежели Барт, который, исследуя коннотативные смыслы рекламы, обращает внимание на «объективную» функцию (в первую очередь, восприятие). Бодрийяр же относит рекламу к неотъемлемой части процесса потребления. Вещь, чтобы быть потребленной, должна стать знаком, то есть потребляются не вещи, а только идеи вещей. При этом человеческие отношения становятся отношениями потребления. Прежде всего, французский философ выделяет два состояния вещи: «быть используемой» или «квалифицироваться функцией» и «быть обладаемой» или «квалифицироваться субъектом». Таким образом, социальная функциональность в искусстве неотделима от концепции вещи, так как функциональное и есть «неспециальное качество вещи».

В параграфе анализируются такие работы Бодрийяра, как «Общество потребления» и «К критике политической экономии знака». Предметом его рассмотрения выступает исключительно знаковое потребление, хотя он не исключает и другой вид удовлетворения потребностей людей. Потребление у философа распространяется не только на вещи, но и на время, пространство, природу, СМИ, историю, науку и даже культуру. Став объектом потребления культура становится «эфмерным знаком» и производится, как и вещи с определенной целью и периодичностью. Превращение культуры в объект потребления Бодрийяр доказывает на примере поп-арта. Деятели течения стремятся «сократить расстояние» между искусством и миром объектов, «низвести произведения искусства на уровень потребления».

Отмечается, что Бодрийяр разделяет идеи марксизма, хотя говорит о том, что объекты потребления нужно воспринимать не как удовлетворяющие естественные потребности человека, а как некие означающие, провоцирующие желания потребителя. Он развивает критику марксистской концепции потребительной стоимости и приходит к выводу, что потребление есть потребление знаков. Бодрийяру удастся предпринять радикальную критику общества потребления. Таким образом, он показывает, что мир испещренный знаками превращается в образ. Потребление образов индивидом происходит благодаря «чтению». Для человека становятся неважными истинность мира и истории, его заботит только связность системы чтения.

Во *втором параграфе второй главы «Система симуляции и искусство»* уточняется значение понятия «симулякр» применительно к языку искусства. Обращение к семиотическим комплексам искусства позволяет выявить практический характер критики семиотических систем Бодрийяра и реконструировать её схему.

Понятие «симулякр» сегодня ассоциируется с именем Бодрийяра. На самом деле, как уже упоминалось, этот термин упоминается в трудах А. Кожева, Ж. Батая и др. Однако лишь Бодрийяр наглядно показал, как действует соответствующая теоретическая конструкция. В работе «Система вещей» Бодрийяр утверждает, что окружающие нас предметы «чисто технические», и что субъективное отношение к ним невозможно. Подобным образом и Барт в ранних своих трудах считал, что возможно существование чистой денотации. Затем он приходит к выводу о том, что нет уровня означивания, свободного от коннотации. Аналогичную эволюцию претерпевает и мысль Бодрийяра. Он считает, что нет области бытия, свободной от симуляции. В книге «Символический обмен и смерть» Бодрийяр говорит о трех порядках симулякров: подделка, производство, симуляция.

Отмечается, что Бодрийяр разделяет знаки на «легкие» и «тяжелые». Ко второй категории он относит политику, мораль, экономику, науку, культуру, сексуальность. К первой же относит моду, так как в ее знаках нет никакой внутренней детерминированности, и потому они обретают свободу безграничных подстановок и перестановок. Бодрийяр разделяет знаки на «легкие» и «тяжелые». Ко второй категории он относит политику, мораль, экономику, науку, культуру, сексуальность. К первой же относит моду, так как в ее знаках нет никакой внутренней детерминированности, и потому они обретают свободу безграничных подстановок и перестановок. Мода, по мнению Бодрийяра, является неотъемлемой частью симуляции.

Бодрийяр определяет современность как некий код, эмблемой которого является мода. По мнению философа, мода служит носителем бессознательного и желания. Существует «влечение» к моде. Это своеобразное желание упразднить смысл, погрузиться в чистые знаки. «Влечение» к моде является необходимой частью социального общества в XX веке. От моды нельзя отказаться. Сам уход от моды она превращает в модную черту. Сейчас символическая ценность вещей, как никогда прежде, имеет решающее значение для нашей идентичности и социальной самореализации. Бодрийяр в своих ранних работах имел склонность определять установленный идеал красоты, к которому стремится мода. Бодрийяр признал приоритет моды, которой подчиняются все идеалы красоты. По мнению Бодрийяра, виртуальное разрушило реальное; последнее, в свою очередь, оказалось «нулевой степенью» виртуальности. Вся человеческая жизнь – симуляция. В произведении «Экстаз коммуникации» Бодрийяр по-другому смотрит на природу симуляции. Если в «Системе вещей» вещи понимались как нагруженные смыслом знаки, то есть обладали некоторой реальностью, то здесь он эту реальность отрицает.

В работе «Символический обмен и смерть» Бодрийяр демонстрирует возможность «восстания посредством знаков». Он приводит в качестве примера граффити. Волна граффити захлестнула Нью-Йорк весной 1972 года. Бодрийяр называет граффити новым типом выступления на сцене города. Он не считает их рекламой. Их сообщение равно нулю. Граффити

воспринимают и как искусство, так как некоторые необычайно сложны и интересны, словно картины. Их также истолковывают в понятиях борьбы за идентичность и свободу личности. Под симулякр Бодрийяр понимает знак, который не имеет аналога в реальности; это как псевдовещь, замещающую «агонизирующую реальность» постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие, стирающей различия между реальным и изображаемым. Культура всегда создавала симулякры с помощью ритуала, мифа, религии, науки, искусства, но масштабы нынешней симуляции беспрецедентны в истории, поскольку система симулякров или, как сейчас говорится, «виртуальный мир» возникает на постоянно развивающейся основе современных информационных технологий.

В процессе работы были получены следующие выводы:

1) симулякр изобразительного искусства – репрезентант представления, в материальной форме которого завершается процесс осмысления увиденного и прочувствованного. Новое знание, выраженное в знаковой форме, получает собственную онтологию;

2) симулякр представляет собой модель отношений между графическими феноменами, изоморфную чувственному образу, полученному в сознании человека. Симулякр обладает сходством не со своим объектом, а со структурой восприятия последнего, так, как выстраивается и узнается с помощью тех же самых психических процессов, что и организация чувственного образа;

3) симулякр может быть и предмет, участвующий в знаковой ситуации искусства, причем определяющую роль играет контекст, а наличие всех компонентов семиозиса необязательно;

4) путем выработки нужных смыслов симулякр может выполнять функцию управления собственным и чужим поведением.

В третьем параграфе второй главы *«Семиотика искусства по Бодрийяру»* анализируются философские подходы работы с текстами культуры, начатые структуралистами и продолженные постструктуралистами. Более детально рассматривается взгляд автора к структуре, знакам искусства и проблематика оригинала и копии в свете обозначенной темы. Особенностью постмодернистского подхода является стремление к воссоединению научного и образно-художественного познания мира.

Ситуация постмодерна охватывает всю социокультурную сферу. Меняется исходная интуиция новоевропейской парадигмы восприятия культуры. Это проявляется уже в самой интерпретации постсовременности. Если раньше процесс модернизации был неразрывно связан с идеей линейного прогресса человечества, доминирования будущего над прошлым и настоящим, нового над старым, то постмодерн утрачивает веру в предопределенность прогрессивного развития. Условным становится различия «старого и нового», возрождается образ циклического течения исторического времени – «вечного возвращения того же самого» (Ф. Ницше), а культурное творчество становится бесконечным «цитированием».

Рассматривая теоретические предпосылки постмодернистского взгляда на культуру, можно отметить, что структурализм исходил из посылки, что человеком в мире управляют неосознаваемые им структуры, зашифрованные в языке. Сама культура тоже структурирована как язык, а процессы, происходящие в ней, можно истолковать как обмен сообщениями. Итак, рассматривая феномен философии постмодернизма, можно отметить, что постструктурализм как течение был вызван в жизни осознанием ограниченности структурализма. Если структуралисты пытались обнаружить во всех областях реальности устойчивые порядки (структуры), то постструктуралисты (М. Фуко, Ж. Деррида, Ж. Лакан и др.) подвергают критике само понятие «структура». Вместо поиска «структур» они предлагают гибкие исследовательские стратегии, позволяющие избежать иерархического упорядочивания реальности. Ж. Деррида, например, говорит о «диссеминации» (что означает, среди прочего, рассеивание, распыление), а Ж. Делез и Ф. Гваттари выдвигают термин «ризома».

Необходимо подробнее остановиться на постмодернистской концепции интертекстуальности, которая восходит к фундаментальной идее неклассической философии об активной роли социокультурной среды в процессе смыслопонимания и смыслопорождения.

Взаимодействие текста со знаковым фоном выступает в качестве фундаментального условия смыслообразования. Таким образом, каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Смысл возникает именно и только как результат связывания между собой этих семантических векторов, выводящих его в широкий культурный контекст, который и выступает по отношению к любому тексту как внешняя семиотическая среда. Феномен цитирования становится основополагающим для постмодернистской трактовки текстуальности.

В контексте изучения искусства как знаково-символической системы очень большую роль играет антропологический аспект. Обращение к антропологическому методу дает возможность не только констатировать факт существования искусства, но, исходя из основного принципа философской антропологии, согласно которому человек рассматривается не просто как предмет познания, но и как первопричина всех явлений, так или иначе с ним связанных, с одной стороны, определить основы и сферу «собственно человеческого» в искусстве, а с другой стороны, через человека, через его природу объяснить смысл и значение окружающего мира. Понимание соотношения всего круга человеческого существования, с которым человек связан своей физической природой и с которым находится в сущностной корреляции, необходимо для постижения процессов, обуславливающих уникальность искусства.

Искусство -- сложный многоуровневый процесс, объединяющий духовный мир человека и окружающий его мир. Художественный опыт,

опирающийся не столько на логическое объяснение явлений, сколько на чувственно-эмоциональные способности, представляет диалектически необходимый компонент познания мира как целостности. Поэтому социальный аспект помогает увидеть ту праоснову, которая объединяет традиционные формы изобразительного искусства и современные художественные практики. Этой праосновой является способность человека к символической деятельности. Язык искусства представляет один из важнейших механизмов символической деятельности человека.

Знак как основное понятие семиотики занимает одно из главных мест в понятийном аппарате семиотических исследований искусства. Для определения стратегии искусства XX века, необходимо отметить, любой символ – обязательно знак, но не всякий знак есть символ. В символе, как и в каждом знаке, существуют отношения обозначения между означающим и означаемым. Любые знаки искусства мотивированы.

Особую значимость приобретает выявление антропологических оснований языка изобразительного искусства. Кроме того, выявление механизмов смыслов порождения дает возможность не только понимать, но также конструировать нужные смыслы. Путем выработки нужных смыслов возможно управление поведением других людей, что находит множество примеров в современной жизни – реклама, политическая символика и т.д. Адекватное понимание смысла изобразительного искусства актуализирует интересующий аспект исследования. Интерсубъективность возможна, если человек способен адекватно понять содержание чужого сознания, которое проявляет себя через знаковую деятельность. Основанное на имитативных образах традиционное изобразительное искусство адекватно понималось представителями данной культуры. Иная ситуация сложилась в XX веке. Придя к нефигуральности или заведомой «избыточности», современные художественные практики поставили вопрос об адекватной передаче не только значений – уже известных знаний, но и смысла.

Бодрийяр часто говорит об эволюции, которая произошла в искусстве. Он считает, что изначально искусство имело своей целью описание действительности. Мир – это оригинал, произведение искусства – копия, отражающая мировоззрение эпохи. В подобных произведениях не требуется подпись автора, так как она не подвергается сомнению.

Таким образом, Бодрийяр упрощает в учении Фуко представление о связи между оригиналом и копией. По мысли Фуко, искусство – оригинал + копия, так как подобие не есть копирование. Бодрийяр не берет это во внимание, он показывает лишь то, что «в классическую эпоху авторство не означает серьезности».

Если раньше произведение искусства считалось «копией» действительности, то в современном мире оно стало оригиналом. Между искусством и субъектом располагается творческий акт, являющийся центральным моментом эстетической деятельности.

В настоящее время гипертехничность позволила полностью скопировать реальность. Если раньше субъект представлял себе мир, то, как

считает Бодрийяр, предел эстетического освоения мира субъектом заключается в том, что в XX веке объект проецирует субъекта.

Что касается живописи, то она стремится к изображению действительности, а так как действительность – сплошное безразличие, то живопись безразлична сама к себе. Ее больше не нужно созерцать. Человек как бы «потребляет» живопись. Происходит своеобразный процесс «исчезновения реальности». Вещи как бы сами заявляют о себе.

Бодрийяр различает «истинную» и «ложную» симуляции. Из этого следует двойственность бодрийяровской стратегии искусства: заставить реальность исчезнуть и одновременно замаскировать это исчезновение. Это и есть самая главная задача знака симуляции.

Таким образом, характерными чертами данной семиотики являются:

- 1) представление искусства как знаковой системы;
- 2) концепт симулятивности искусства;
- 3) анализ знаковых систем с точки зрения их функциональности;
- 4) выдвижение концепта гиперреализма для описания характера знаковых систем;
- 5) осуществление критики идеологических систем искусства;

В четвертом параграфе второй главы *«Семиотическая стратегия. От Барта к Бодрийяру»* проводится компаративный анализ работ Барта и Бодрийяра, чьи идеи вошли в качестве неотъемлемой части в общую семиотику и в ее различные прикладные направления.

Данный параграф посвящен экспликации взглядов Барта и Бодрийяра, сделавших радикальную попытку использовать достижения семиотики для исследования бинарных отношений «знак/интерпретатор». На этом уровне учитываются отношения между общающимися людьми и особенности использования ими знаков с целью обмена информацией. В этой связи представляет интерес исследование двух направлений отношений прагматического уровня: от художника через значение к порождению знака, текста и от текста через его зрителя к смыслу. Именно таким исследованием занимались Барт и Бодрийяр.

Спецификой структуры языка изобразительного искусства является принадлежность семиотических элементов разным семантическим уровням. Процесс смыслопорождения как появление нового знания обусловлен выходом за рамки структур значения в более широкое поле смысловых структур. Понимание языка изобразительного искусства основано на реконструкции смысла, заложенного художником, и интерпретации – прочтения смысла произведения с учетом культурных и личностных контекстов. Знак искусства – это репрезентант представления, с помощью материальной формы которого завершается процесс увиденного и прочувствованного. Новое значение, выраженное в знаковой форме, получает собственную онтологию. В информационной системе произведения изобразительного искусства изображение является планом содержания для вербального описания картины, то есть языковая денотация действует как

метаязык. Затем эта система включается на правах означающего в коннотацию культурных и личностных смыслов.

В параграфе обосновываются два направления познания семиотических уровней художественного произведения:

1) обращение к глубоким слоям сознания с целью описания актуального порождения смысла произведения искусства;

2) понимание смысла через широкий культурный контекст, через другие тексты.

Подчеркивается, что Барт и Бодрийяр не «бросают вызов» семиотическим системам, но, скорее, доводят их стратегические линии до логического предела, в котором экспансия этих систем обращается на самих себя. Если в политическом отношении такая программа может вызывать сомнения, то как эстетический жест она удалась и сегодня находит свою реализацию в многообразных формах искусства.

В заключении подводятся основные итоги проведенного диссертационного исследования, формулируются основные выводы, а также намечаются дальнейшие перспективы исследования и области возможного применения полученных результатов.

Основное содержание диссертации отражено в следующих авторских публикациях:

Публикации в реферируемых журналах и изданиях списка ВАК:

1. Дьяков А.В., Емельянова М.А. Ролан Барт: система Моды и подозрительность к Системе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина №1(25). Серия «Философия», 2009. С. 30-37.
2. Емельянова М.А. «Философия подозрения» в XX веке: Барт и Бодрийяр // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «Философия. Социология. Право» № 2(57). - Вып. 7., 2009. С. 153-157.

Статьи и тезисы докладов на конференциях:

1. Емельянова М.А. «Вторая природа»: язык и письмо в философии Р. Барта // Тезисы Всероссийской научной конференции «Проблематизация человеческого бытия в современном мире». Серия «Философия». Курск: КГУ, 2008. С. 24-29.
2. Емельянова М.А. Денотация и коннотация в искусстве. Семиология Р. Барта // Вестник истории и философии Курского государственного университета №1. Серия «Философия». Курск: КГУ, 2008. С. 31-35.
3. Емельянова М.А. Стратегия искусства по Бодрийяру // Электронный журнал «Ученые записки КГУ». – Курск, 2009. [www. Scientific-notes.ru](http://www.Scientific-notes.ru)
4. Емельянова М.А. Семиотическая стратегия. От Барта к Бодрийяру // Вестник истории и философии Курского государственного университета №3. Серия «Философия». Курск: КГУ, 2009. С. 44-52.
5. Емельянова М.А. Семиотическая стратегия. От Барта к Бодрийяру // Тезисы VI Всероссийского философского конгресса. Новосибирск, 2009. С. 58-59.

Сдано в набор 28.09.2009 г. Подписано в печать 28.09.2009 г.
Формат 60х84 $\frac{1}{16}$. Бумага «Снегурочка». Гарнитура Times New Roman Cyr.
Усл. печ. л. 1,0. Тираж 100 экз. Заказ № 797.

Отпечатано: ПБОЮЛ Киселева О.В.
ОГРН 304463202600213

